

L'écrivain comme journaliste sportif (ou vice versa) : *The sportswriter* de Richard Ford

Renald Bérubé

Volume 28, numéro 2, automne 1995

Savoirs de la littérature américaine contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501123ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501123ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bérubé, R. (1995). L'écrivain comme journaliste sportif (ou vice versa) : *The sportswriter* de Richard Ford. *Études littéraires*, 28(2), 81-94.
<https://doi.org/10.7202/501123ar>

Résumé de l'article

Ex-jeune écrivain prometteur devenu journaliste sportif douze ans auparavant, Frank Bascombe, qui a grandi dans le Sud des États-Unis, est le narrateur et le personnage principal de *The Sportswriter* (1986) de Richard Ford. Le temps du roman est bref : trois jours, allant du vendredi saint à Pâques, en avril 1984. Si le roman est écrit au présent, le temps de l'écriture, lui, se situe entre ces trois jours et l'épilogue, en septembre de la même année. Minimaliste grand format, Bascombe pose sans cesse des questions touchant l'écriture et la communication : pourquoi a-t-il choisi l'écriture sportive plutôt que l'écriture romanesque ? Cette question elle-même mène à deux autres : pourquoi cette volonté d'écrire toujours au présent ? Pourquoi ce goût de la description méticuleuse des simples faits quotidiens alors que le sport et le journalisme sportif constituent des lieux privilégiés de la communication spectaculaire et nostalgique ?



L'ÉCRIVAIN COMME JOURNALISTE SPORTIF (OU *VICE VERSA*)

THE SPORTSWRITER
DE RICHARD FORD

Renald Bérubé

Why, you might ask, would a man give up a promising literary career — there were some good notices — to become a sportswriter ?

It's a good question. For now let me say only this : if sportswriting teaches you anything, and there is much truth to it as well as plenty of lies, it is that for your life to be worth anything you must sooner or later face the possibility of terrible, searing regret. Though you must also manage to avoid it or your life will be ruined.

I believe I have done these two things. Faced down regret. Avoided ruin. And I am still here to tell about it (Richard Ford, 1986, p. 4¹).

Pour Gérard Tougas

Incipit

« My name is Frank Bascombe. I am a sportswriter ». Ainsi commence, en un bref paragraphe d'une ligne faite de deux courtes phrases, le copieux roman intitulé *The*

Sportswriter de Richard Ford. Donc, vous dites-vous, et même si votre corpus est bien court et votre lecture bien jeune : roman homodiégétique, autodiégétique en fait, vous l'apprenez à mesure qu'avance votre lecture, le *je* narrateur, Frank Bascombe, étant bel et bien le personnage principal du roman. Même, vous dites-vous

1 La traduction française du roman de Ford, par Brice Matthieussent, est intitulée *Un week-end dans le Michigan* et a d'abord été publiée chez Payot, Paris, 1990, avant de l'être en poche, au Seuil, dans la

encore, votre lecture se poursuivant toujours : roman / récit autobiographique, si l'on doit faire appel aux catégories définies par Philippe Lejeune dans *le Pacte autobiographique* (1975, p. 14-15) : Frank Bascombe fait le point, raconte, avec minutie et par le détail, l'itinéraire qui a été le sien depuis le début de sa vie jusqu'à ses trente-neuf ans, tout en affirmant bien clairement, au début du chapitre 2 : « All we really want is to get to the point where the past can explain nothing about us and we can get on with life. » (« Notre désir le plus fort, c'est de réussir à ce que le passé n'explique plus rien de nous, et à pouvoir vivre ainsi », 1986, p. 36.)

Après s'être présenté comme personne et comme narrateur, Frank Bascombe identifie son métier : « I am a sportswriter ». Le roman que nous allons lire est l'œuvre d'un journaliste sportif : pas d'un romancier de métier, pas d'un écrivain, mais de quelqu'un dont l'écriture, *une* écriture, est tout de même le métier. D'autant plus que journaliste sportif se dit *sportswriter* en an-

glais : Bascombe est bel et bien un *writer*, d'une catégorie particulière. Si l'auteur Richard Ford est un *novelist*, le narrateur de son roman est un *sportswriter*. D'ores et déjà, à la lecture des deux courtes phrases constituant le premier paragraphe, on se dit qu'il y a de fortes chances que des questions touchant l'écriture se trouvent au cœur de ce roman ; de fortes chances que celui-ci s'interroge sur diverses attitudes face à l'écriture et nous présente la sienne, son art romanesque, sa poétique, de manière explicite ou simplement par sa manière même d'écrire. Nous nous trouvons au seuil d'un fort roman dont le narrateur est un *writer*, un *sportswriter*, le titre de ce roman et son premier paragraphe s'étant chargés de nous le dire deux fois plutôt qu'une.

La page et demie suivant ces deux premières phrases, page qui contient les paragraphes que nous avons placés en épigraphe, ne va certes pas émousser nos réactions / réflexions premières : Frank Bascombe nous apprend que, journaliste

collection « Points ». Dans le titre qu'elle s'est donné comme dans certains passages du roman où il est nommément question de sports pratiqués surtout en Amérique du Nord, la traduction française du roman de Ford pourrait être l'objet de plusieurs questions. Nous n'en noterons ici que deux : la perte du mot *writer* dans l'intitulé français du roman de Ford, et le fait que cet intitulé semble s'inscrire dans une tendance française à placer des noms de lieux américains dans les titres des traductions françaises de romans américains. Ainsi, *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears* de Robert Coover est devenu *Une enfance en Illinois*, *A Gathering of Old Men* d'Ernest J. Gaines est devenu *Colère en Louisiane*, et *Continental Drift* de Russell Banks a d'abord été traduit par *Terminus Floride*. Voici la traduction française de l'extrait donné en épigraphe :

Comment, me demanderez-vous, un homme peut-il renoncer à une carrière littéraire prometteuse — mon livre a suscité quelques critiques élogieuses — pour devenir journaliste sportif ?

C'est une bonne question. Pour l'instant, je dirai seulement ceci : si le journalisme sportif vous apprend une chose — il enseigne beaucoup de vérités et démasque bon nombre de mensonges —, c'est que pour que la vie ait une valeur il faut tôt ou tard s'exposer à un regret terrible, déchirant. Mais il faut aussi s'arranger pour l'éviter, sinon votre vie en sera irrémédiablement brisée (1990, p. 10).

Cet article n'a pas la traduction pour objet, mais il ne peut non plus négliger cette question. Dans le corps du texte d'un article écrit en français, il citera surtout la traduction française du roman de Ford, afin de mieux assurer la continuité de sa lecture. Dans le cas des citations plus longues placées en retrait, il donnera les citations et en anglais et en français, se permettant même de poser des questions à la traduction, à l'occasion. L'instance lectorale, lisant les citations plus longues dans les deux langues, ne pourra pas ne pas se poser des questions, nous semble-t-il.

sportif depuis douze ans, il avait, juste avant de se mettre à la pratique de ce métier, fait paraître un recueil de nouvelles (intitulé *Blue Autumn*) qui avait reçu « quelques critiques élogieuses » et qu'il avait « vendu très cher [...] à un producteur de cinéma » ; qu'ensuite il avait « écrit la moitié d'un bref roman » (intitulé *Tanger*), « fourré » ce roman inachevé « dans un tiroir, dont il n'est pas ressorti depuis, et où je compte bien le laisser ». Bascombe avait alors vingt-six ans ; c'est à ce moment-là que « le rédacteur en chef d'un prestigieux magazine sportif new-yorkais m'a proposé un emploi de journaliste sportif ». Bascombe a accepté, bien sûr, quitte à se poser, douze ans plus tard (comme au cours des douze années écoulées) et au seuil de la quarantaine — Bascombe aura trente-neuf ans dans le cours du roman —, la question que nous avons placée en épigraphe : pourquoi ce choix ? L'important pour nous, dans l'embryon (qui, lecture faite du roman, peut aussi apparaître comme un « résumé ») de réponse à cette question que fournit Bascombe en ce début du roman, se trouve sans doute dans la dernière phrase de l'épigraphe : « And I am still here to tell about it. » (« Et je suis toujours là pour en parler. ») Douze ans après, Frank Bascombe est toujours là pour parler du choix qui a été le sien, c'est-à-dire pour le raconter, « to tell », le *writer*, quel que soit son genre d'écriture, étant un *teller*, quelqu'un qui raconte à l'écrit plutôt qu'oralement. Douze ans après son choix, le *sportswriter* Frank Bascombe se raconte ; ce faisant, il renoue avec sa « promising literary career ». Mais on se doute bien que sa pratique d'écriture, depuis ces douze ans, n'a pas été sans laisser des traces profondes sur sa façon de racon-

ter, sur sa manière d'être aussi. Dans ce contexte, comment alors ne pas tenir compte, en lisant son récit, d'une remarque comme la suivante :

If there's another thing that sportswriting teaches you, it is that there are no transcendent themes in life. In all cases things are here and they're over, and that has to be enough. The other view is a lie of literature and the liberal arts, which is why I did not succeed as a teacher, and another reason I put my novel away in the drawer and have not taken it out (1986, p. 16). / Si le journalisme sportif vous apprend une autre vérité, c'est bien que les idées transcendantes n'existent pas dans la vie. Quoi qu'il arrive, les choses sont là, puis elles s'achèvent, et il faut s'en contenter. L'autre conception de la vie est un mensonge de la littérature et des beaux-arts, ce qui explique mon échec dans l'enseignement, et en partie pourquoi j'ai mis mon roman dans un tiroir d'où je ne l'ai pas ressorti (1990, p. 27).

Ou encore de ce passage dans lequel il discute brièvement d'un poème de Theodore Roethke (1908-1963) avec son ex-épouse :

"I thought you'd know it," I say in a congenial voice.

"I shouldn't really say I don't like it," X says coldly. "I just don't believe it, is all."

It is a poem about letting the everyday make you happy — insects, shadows, the color of a woman's hair — something else I have some strong beliefs about.

"When I read it, I always think it's me talking," I say (1986, p. 19). /

— J'étais sûr que tu le connaîtrais, dis-je d'une voix aimable.

— Je ne devrais pas dire que je ne l'aime pas, répond froidement X. Simplement, je n'y crois pas, voilà tout.

Ce poème évoque les petits bonheurs quotidiens — ceux qu'on doit aux insectes, aux ombres, à la couleur des cheveux d'une femme —, encore une chose qui me tient à cœur.

— Chaque fois que je le lis, j'ai l'impression que c'est moi qui parle, dis-je (1990, p. 30).

Comment dire, de la manière la plus succincte possible ? Le narrateur / journa-

liste sportif et le lecteur de poésie / ex-auteur littéraire entretiennent des idées pour le moins apparentées qui témoignent d'une pratique critique, d'une poétique et d'un art romanesque². D'une manière de vivre aussi, de toute évidence, tous ces éléments étant, pour Bascombe, intimement liés. Et tel sera, pour ce lecteur / critique du récit du narrateur Bascombe créé par le romancier Richard Ford, le parcours que voudra suivre la narration de lecture qui suit.

Diègèse

Fort roman de presque cinq cents pages dans sa version française publiée chez Payot, *The Sportswriter* est divisé en treize chapitres suivis d'une sorte de bref épilogue (un peu plus de douze pages) intitulé « The End ». L'action des treize chapitres commence à « cinq heures du matin en ce vendredi [...] 20 avril » (1990, p. 11) et se termine tard le dimanche soir suivant. Au moment de l'épilogue, « nous sommes maintenant en septembre » (1990, p. 481) de la même année. Bascombe étant « né en 1945 » (1990, p. 37) et célébrant son trente-neuvième anniversaire de naissance quelques jours après la fin du chapitre 13, les trois jours d'avril des treize chapitres et le septembre de l'épilogue se situent donc en 1984, bien que cette année ne soit pas explicitement mentionnée au cours de l'œuvre. 1984, même si on devait l'écrire en caractères italiques, n'est après tout qu'un présent, qu'une année (romanes-

que) comme les autres ; à quoi servirait-il de l'identifier autrement que par le biais de divers événements ?

Détail explicite par ailleurs : les trois jours, du 20 au 22 avril, nous mènent du vendredi saint au dimanche de Pâques, le week-end des treize chapitres est donc celui de la Passion et de la Résurrection, pour être encore plus précis. Or l'action du roman, en ce vendredi saint à cinq heures du matin, commence dans le cimetière situé juste derrière le domicile de Bascombe : le narrateur attend son ex-épouse pour rendre hommage avec elle à leur fils aîné Ralph qui célébrerait son treizième anniversaire de naissance (1990, p. 11), mais qui est décédé voilà quatre ans (1990, p. 279). De la part d'un narrateur qui a « grandi dans le Sud » (1990, p. 22), cette scène d'ouverture dans un cimetière n'a pas de quoi surprendre, le roman du Sud situant souvent là des moments importants de l'action ; sauf qu'il ne s'agit pas ici de célébrer la geste héroïque ou désespérée de quelque ancêtre mort de préférence à l'occasion de la guerre de Sécession, mais de célébrer la naissance d'un fils — d'un descendant, non d'un ancêtre — mort trop jeune. De même, la mort de ce fils, dont l'anniversaire de naissance tombe cette année le jour du vendredi saint, n'a sauvé personne, il n'a pas ressuscité. Il faut attendre l'avant-dernière page du roman avant que le narrateur n'écrive bien prosaïquement, en reparlant de ce fils : « J'ai alors compris que mon propre deuil était terminé [...]. La douleur, la vraie douleur,

2 Pour bien situer la place qu'occupe le roman de Ford dans le débat écriture littéraire / écriture sportive dans la littérature américaine, il vaut la peine de lire l'excellente étude que Christian K. Messenger consacre à *The Sportswriter* dans son ouvrage *Sport and the Spirit of Play in Contemporary American Fiction*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 239-244.

est relativement brève, mais le deuil dure parfois longtemps » (1990, p. 490) ; « [...] les choses sont là, puis elles s'achèvent [...] ». Et tant pis pour la célébration de gestes héroïques ou fantasques passés qu'on ne cesse de rappeler ; quant à la résurrection rappelée par le jour de Pâques, il n'en est toujours qu'un seul exemple connu, et pour qui y croit.

Or, que se passe-t-il durant les trois jours du week-end pascal de 1984 ? Que se passe-t-il en ces *treize* chapitres qui s'ouvrent sur le *treizième* anniversaire de naissance du fils aîné décédé et qui se déroulent sur 480 pages ? On aura aisément deviné, étant donné la brièveté du temps du récit en regard de l'ampleur du texte, que les notations détaillées et les constatations y abondent : Richard Ford, qui « a longtemps été l'ami de Raymond Carver » (Matthieussent, p. 95), est souvent associé aux écrivains minimalistes dont Carver a été le père, le modèle et peut-être l'unique représentant exemplaire. Car là où Carver écrit des textes brefs mettant en scène des faits minimaux de la vie la plus quotidienne, Ford, dans *The Sportswriter* en tout cas, se révèle en quelque sorte un minimaliste grand format. N'empêche que cette phrase du narrateur, décrivant un personnage (le père de sa nouvelle amie) qu'il vient de rencontrer : « He is a man completely without a subtext, a literalist of the first order » (1986, p. 274) / « C'est un homme dénué de toute ambiguïté, un factueliste de premier ordre » (1990, p. 362) décrit parfaitement tout à la fois l'attitude et l'esthétique recherchées par Bascombe. Et sans doute vaut-il la peine de souligner que, même si leur rencontre est brève et ne se déroule pas dans les meilleures conditions, il se sent particuliè-

rement bien en compagnie de ce personnage.

Que se passe-t-il ? disions-nous. Si résumer s'avère toujours une aventure périlleuse, une aventure analytique déguisée où partiel et partial deviennent subtilement ou effrontément synonymes, elle l'est particulièrement dans le cas d'un roman comme *The Sportswriter* qui tient tout entier dans l'agencement et la somme de ses constatations et faits minimaux banalement quotidiens. Nous dirons donc d'abord, factueliste / *literalist*, que les chapitres 1 à 5 se déroulent le vendredi saint, les chapitres 6 à 8 le samedi saint et les chapitres 9 à 13 le dimanche de Pâques. Après la rencontre au cimetière avec son ex-épouse, Bascombe va quitter, pour le week-end pascal, le New Jersey dont il habite une ville de banlieue, pour la ville de Détroit (Michigan) où il doit interviewer, pour en « faire un portrait » (1990, p. 207) / « an update » (1986, p. 155), un ex-joueur de football, Herb Wallagher, dorénavant condamné, à la suite d'un accident, à se déplacer en fauteuil roulant. Mais ce voyage n'a pas qu'un caractère professionnel ; « mon attente est accrue par le fait que j'emmène avec moi ma nouvelle amie, Vicki Arcenault » (1990, p. 13). Et l'entrevue et le week-end amoureux attendu tourneront plutôt mal. Le mauvais temps qui sévit à Détroit s'ajoutant aux autres déceptions, Bascombe et son amie sont de retour au New Jersey le samedi soir (fin du chapitre 7, au milieu du roman ; le « week-end dans le Michigan » constitue donc un épisode plutôt bref de celui-ci). Une mauvaise surprise attend Bascombe à son retour chez lui : une connaissance du vague Club des divorcés dont il fait partie, Walter Luckett, entreprend de lui raconter

longuement sa vie (malheureuse). Le lendemain, jour de Pâques, le dîner dans la famille Arcenault, que Bascombe rencontre pour la première fois, se termine abruptement : un coup de téléphone annonce à Bascombe le suicide de Luckett — et Vicki gifle Bascombe au moment de son départ. À la fin du chapitre 13, le narrateur se retrouve dans les bureaux du magazine pour lequel il travaille, après s'être disputé avec son ex-épouse.

À l'occasion de la narration de ces faits se déroulant dans le temps du récit, quelques analepses interviennent, même si Bascombe avoue sans ambages les détester :

Whose history can ever reveal very much ? In my view Americans put too much emphasis on their pasts as a way of defining themselves, which can be death-dealing. I know I'm always heartsick in novels (sometimes I skip these parts altogether ; sometimes I close the book and never pick it up again) when the novelist makes his clanking, obligatory trip into the Davy Jones locker of the past. Most pasts, let's face it, aren't very dramatic subjects [...]

My own history I think of as a postcard with changing scenes on one side but no particular or memorable messages on the back. You can get detached from your beginnings, as we all know, and not by any malevolent designs, just by life itself, fate, the tug of the ever-present (1986, p. 26). /

Quelle biographie est vraiment révélatrice ? Selon moi, les Américains mettent trop l'accent sur leur passé pour se définir, et cette attitude est parfois mortelle. Je sais que je suis toujours éccœuré dans les romans (tantôt je saute ces passages ; tantôt je ferme le livre pour ne plus jamais le rouvrir) lorsque l'auteur se lance dans une digression pesante et inévitable à travers le passé de son héros. Rares sont les vies qui présentent le moindre intérêt dramatique, il faut bien le dire [...].

Je considère ma propre vie comme une carte postale : d'un côté, des paysages, et, de l'autre aucun message significatif ou mémorable. On peut s'affranchir de ses débuts dans la vie, nous le savons tous, et non à cause d'un quelconque projet mal-

veillant mais à cause de l'existence elle-même, du destin, de la pression du présent (1990, p. 36).

Quelques analepses (« inévitables » ?), malgré (ou à cause ?) de « la pression du présent » : le récit de l'enfance avec des parents la plupart du temps *on the road*, même s'ils sont « originaires de l'Iowa rural » (1990, p. 37), celui de l'adolescence qui mène à un engagement (bref, pour des raisons de santé) volontaire dans les *Martines* au moment de la guerre du Vietnam, puis aux études dans le Michigan, à l'écriture et à la rencontre avec celle qui est dorénavant nommée X, c'est-à-dire l'ex-épouse. Le récit aussi du bref passage du narrateur dans l'enseignement de la littérature, au « Berkshire College dans le Massachussets » (1990, p. 286), un an après la mort du fils aîné ; bref séjour qui sera, dans une large mesure, responsable du divorce du couple Bascombe : « Mais vers la fin de notre mariage, je me suis perdu dans une espèce de rêve » (1990, p. 18), le rêve consistant peut-être précisément en le désir de nier « la pression du présent » : « Certains matins, au réveil, mes yeux se posaient sur X qui respirait endormie près de moi, et je ne la reconnaissais pas ! Je ne savais même plus quelle ville j'habitais, quel âge j'avais [...] » (*ibid.*).

On retourne au présent du week-end pascal : à la fin du chapitre 13, alors qu'il se trouve dans les bureaux de son magazine, Bascombe rencontre la jeune Catherine Flaherty, « en stage ici pour le printemps » (1990, p. 470). Il écrira plus tard, au sujet de cette rencontre et de ses suites : « Je ne pense pas que notre liaison durera. Je suis trop âgé pour elle ; elle est trop intelligente pour moi » (1990, p. 487). Il n'a pas oublié son âge, bien au contraire, car il ne rêve pas. L'aventure amoureuse

peut survenir en dépit des différences, justement parce que celles-ci sont reconnues dès le début, si bien que, dans ce « plus tard », le narrateur transmet à Catherine des sujets d'articles sportifs que lui-même ne saurait écrire (1990, p. 483-484).

Mais ce « plus tard » que nous soulignons volontairement, lecteur factueliste (*literalist*), ne va pas sans soulever quelques questions d'ordre chronologique puisque la rencontre entre Bascombe et la jeune Flaherty se déroule tout à la fin du chapitre 13, tout à la fin des trois jours du week-end pascal : depuis quel moment, quel « plus tard », le narrateur peut-il alors nous parler d'elle et de son aventure avec elle ? Ce roman, c'est ici qu'il faut se le rap-peler, se termine sur un épilogue disant que « nous sommes maintenant en septembre », quatre mois après le week-end qui, pour une (très) brève moitié, se déroule dans le Michigan.

Temps

Le roman *The Sportswriter* est écrit au présent : « Je m'appelle Frank Bascombe. Je suis journaliste sportif », avons-nous lu au présent en incipit ; « Je suis trop âgé pour elle ; elle est trop intelligente pour moi », venons-nous de lire au présent dans l'épilogue, quatre mois plus tard, alors que le narrateur se trouve en Floride, ayant « pris un congé de durée indéterminée » (1990, p. 482) auprès du magazine qui l'emploie. Même les analepses contenues dans le roman sont écrites depuis le présent : « Je me rappelle que mon père jouait au golf » (1990, p. 37) ; ce qui oblige l'instance lectorale (comment pourrait-il en être autrement ?) à se poser l'« inévitable » question suivante : quel est donc au juste

le moment de la narration, quand donc au juste Frank Bascombe, *sportswriter*, écrit-il, vu les présents respectifs de l'incipit et de l'épilogue, le récit *The Sportswriter* ? Puisque quatre mois séparent les deux moments, alors que le présent demeure fidèle à lui-même, comment donc, septembre ayant pris le relais d'avril et la Floride celui du New Jersey, écrire toujours au présent du temps et du lieu ? Vous relisez alors, sachant qu'un lecteur averti (attentif, entraîné) en vaut à tout le moins deux, c'est-à-dire que, selon la Grande Sauterelle du roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, « qui n'a pas relu n'a pas lu » (Poulin, p. 258). Vous relisez alors ce passage de l'épilogue intitulé « The End » :

I realize I have told all this because unbeknownst to me, on that Thursday those months ago, I awoke with a feeling, a stirring, that any number of things were going to change and be settled and come to an end soon, and I might have something to tell that would be important and even interesting. And now I am at the point of not knowing the outcome of things once again, a frame of mind that pleases me. I sense that I have faced up to a great empty moment in life but without suffering the usual terrible regret — which is, after all, the way I began to describe this (1986, p. 369). /

Je me rends compte que j'ai raconté tout cela parce que, à mon insu, en ce jeudi matin [jeudi saint ?], il y a des mois, je me suis levé avec la conviction irraisonnée qu'un certain nombre de choses allaient changer dans ma vie, être réglées, toucher à leur terme, et que j'aurais bientôt à raconter quelque chose d'important, voire d'intéressant. Aujourd'hui, je suis sur le point d'entrevoir à nouveau une issue [c'est bien cela que dit l'original ?], et c'est un état d'esprit qui me plaît. J'ai la sensation d'avoir affronté un grand moment de vide, mais sans souffrir de l'habituel regret déchirant — c'est après tout ainsi que j'ai entamé ce récit (1990, p. 483).

« Et je suis toujours là pour en parler », écrivait le narrateur en entamant son récit.

Puisqu'il n'a pu être écrit au moment où les événements se déroulaient, durant le week-end pascal, *The Sportswriter* l'a été entre la fin du chapitre 13 et l'épilogue, alors que le narrateur achève son récit et nous renvoie au début de celui-ci comme pour boucler la boucle. Le présent de l'écriture se situe quelque part entre avril et septembre, en Floride, quand Bascombe achève, plus de douze ans après la parution de son recueil de nouvelles, son récit à l'intitulé sportif.

Pour employer des métaphores sportives, je dirai que le présent continu continuuel de *The Sportswriter* induit que chaque match représente un nouveau match, qu'à chaque match suffit sa peine ou sa réussite, que tel lancer qui a déjoué le gardien de but (Bascombe nous pardonnera cette image, lui qui n'apprécie guère le hockey : 1990, p. 64, 404, 466, ni le Canada où il se joue surtout : 1990, p. 159) est dorénavant un lancer passé (!). C'est le lancer qui arrive qui importe, et tant mieux si le lancer qui vous a déjoué vous a appris une ou deux choses qui vont vous aider à bloquer le prochain : pas de « regret déchirant », accepter comme « a frame of mind that pleases me » le fait « of not knowing the outcome of things » plutôt. Parlant du regard porté sur lui par son ex-épouse originaire du Michigan, Bascombe le Sudiste écrivait au début de son récit : « Elle attribuait mon comportement au fait que je n'avais pas très bien connu mes parents [...], que j'avais grandi dans le Sud, une région pleine de traîtres, de gens secrets et fourbes [...]. Elle explique tout cela par l'issue de la guerre civile » (1990, p. 22). « Mais je ne suis pas un martyr du passé » (1990, p. 394), insiste-t-il. Bascombe, de toute évidence, n'est ni freu-

dien ni faulknérien ; là où Faulkner a tendance à retarder d'un jour la narration d'un événement afin de pouvoir le raconter au passé, Bascombe / Ford, puisque tous les deux viennent du Sud, raconte sans cesse au présent. Quand nous lisons, à la troisième phrase du roman : « [...] j'habite ici au 19 Hoving Road, à Haddam, New Jersey » (1990, p. 9), nous lisons une affirmation que nous savons fautive une fois la lecture du roman achevée, car Bascombe a écrit cette ligne en Floride et il n'a « pas la moindre idée » (1990, p. 489) quant à savoir s'il retournera vivre à Haddam, pas plus qu'il ne sait s'il reprendra son métier de *sportswriter* (1990, p. 490). Mais elle est juste dans la mesure où elle traduit une attitude : vivre sous « la pression du présent », qui commande en quelque sorte une esthétique : écrire au présent, puisque l'être est fait de la succession de ses différents présents (plutôt que de la somme faulknérienne de son passé).

Si légèrement que ce soit, quelque chose change (a changé ?) entre la fin du chapitre 13 et l'épilogue : « Je ressens les choses différemment, un peu comme un personnage à la fin d'une nouvelle bien menée » (1990, p. 484) ; bien sûr, puisque la narrateur termine son long récit, son premier texte littéraire achevé depuis *Blue Autumn*, le lointain recueil de nouvelles, et puisque son présent automnal floridien lui a permis de faire le point sur ses présents antérieurs. Ainsi, Frank découvre avec plaisir des Bascombe en Floride, « une famille formidable et moderne » (1990, p. 485). Et lui, journaliste sportif qui n'aimait pas que le sport soit lu comme une métaphore de la vie (1990, p. 169), affirme dorénavant, au vu de telle situation sportive : « Je pourrais tirer de ce micro-

cosme un bon article d'intérêt humain » (1990, p. 483). En tout cas, il aura regroupé en un impressionnant microcosme les événements du week-end pascal de cet année-là.

Sport

Tout au long de *The Sportswriter*, en filigrane ou de manière explicite, les expériences de *writer* puis de *sportswriter* de Bascombe sont mises en parallèle sinon confrontées l'une à l'autre. Par exemple, lors de discussions entre le narrateur et « Bert Brisker, qui a autrefois travaillé comme journaliste sportif pour le magazine avant de devenir critique littéraire dans un hebdomadaire chic » (1990, p. 63), ou lors de discussions souhaitées avec le même Brisker (1990, p. 455) qui a donc suivi, saluts à l'oxymore, une voie parallèle inverse à celle de Bascombe. Parmi toutes les « rencontres » écriture littéraire / écriture sportive, nous retiendrons deux moments du récit où sport et littérature, par le biais d'une attitude des praticiens littéraires, sont mis en rapport, ce qui nous conduira à étudier le propre de l'attitude du sportif (de l'athlète) selon Bascombe.

Le premier se situe en analepse, se déroulant sur le campus universitaire où Bascombe a accepté d'enseigner ; pour y découvrir « un certain nombre de sombres ismes » (1990, p. 301), pour y découvrir aussi « que j'étais autant fait pour l'enseignement qu'un canard pour le patin à glace, car malgré mes efforts les plus acharnés je n'avais strictement rien à ensei-

gner » (1990, p. 288-289). Or, les collègues universitaires de l'écrivain / journaliste sportif Bascombe se révèlent, lors des soirées et des réceptions, des sportifs « refoulés », les fils d'une nation de baseballeurs frustrés, pour reprendre à peu près l'expression du romancier James T. Farrell³ :

My colleagues, I should say, were all fiercely interested in sports, especially baseball, and could carry on informative brass-tacks conversations about how statistics lie, hitting zones and who the great all-time bench managers had been — bull sessions that could last half an evening. They often knew much more than I did and wanted to talk for hours about exotic rule applications, who covers what on a double-steal, and the “personalities” of ball parks. They would often alter their own English or urban accents to a vaguely southern, “athletic” accent and then talk that way for hours, which also happened at Haddam cocktail parties. I even had some confide wistfully that they wished they'd done what I did [...] (1986, p. 219). /

Tous mes collègues étaient des passionnés de sport, surtout du base-ball ; ils se lancaient dans d'interminables conversations sur les statistiques, les stratégies, les noms des plus grands directeurs sportifs, et ces débats duraient parfois la moitié d'une soirée. Ils savaient souvent beaucoup plus de choses que moi, ils mouraient d'envie de parler pendant des heures de certains cas limites, de techniques originales, ou de la « personnalité » des stades de base-ball. Ils troquaient alors leur accent citadin ou anglais contre un accent « sportif », qui fleurait bon le Sud, et se lancaient dans des explications interminables. Il y en a même eu certains pour me confier d'un air rêveur qu'ils regrettaient de ne pas avoir fait comme moi [...] (1990, p. 291).

Après les universitaires qui enseignent la littérature, les auteurs littéraires eux-mêmes, dont parle Bascombe alors qu'il se trouve dans les bureaux de son magazine le soir de Pâques, expriment le même regret :

3 Cité par Harold Seymour, *Baseball : The Golden Age*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 4. Faut-il rappeler que le romancier de la célèbre trilogie *Lontgan* est aussi l'auteur de *My Baseball Diary* ?

Plenty of times I've seen writers, famous novelists and essayists, even poets, with names you'd recognize and whose work I admire, drift through these offices on one high-priced assignment or other. I have seen the anxious, weaselly lonely looks in their eyes, seen them sit at the desk we give them in a far cubicle, put their feet up and start at once to talk in loud, jokey, bluff, inviting voices, trying like everything to feel like members of the staff, holding court, acting like good guys, ready to give advice or offer opinions on anything anybody wants to know. In other words, having the time of their lives (1986, p. 354). /

J'ai très souvent vu des écrivains, des romanciers ou des essayistes célèbres, voire des poètes, dont vous connaissez le nom et dont j'admire les livres, entrer dans ces bureaux pour travailler sur un article de commande payé rubis sur l'ongle. J'ai surpris leur regard inquiet, fureteur ; je les ai vus s'installer à une table dans un coin, poser les pieds dessus, et tout de suite se mettre à parler d'une voix sonore, séduisante et bluffeuse, essayant coûte que coûte de s'intégrer à l'équipe du journal, tenant leur cour, jouant les braves types, prêts à dispenser leurs conseils ou leurs avis sur tous les sujets qu'on voudra bien leur soumettre. Autrement dit, je les ai vus passer un sacré bon moment (1990, p. 463).

De quoi donner raison à Farrell et vous faire même songer, ainsi que Bascombe le suggère, à des noms célèbres ou connus : à des romanciers comme Ernest Hemingway et Norman Mailer bien sûr, mais aussi à des essayistes comme Doris Kearns et George F. Will, même à des poètes comme Donald Hall et Marianne Moore. L'un des rares à avoir suivi le parcours qui est le sien, Bascombe n'est pas seul à aimer le sport parmi la gent littéraire. De même que les athlètes jouent pour (plusieurs d'entre) nous et réalisent nos rêves, il écrit pour nombre de professeurs de littérature et d'auteurs célèbres. Et Bascombe, sans regret contrairement à certains littéraires, sait de quoi il parle : après avoir publié un recueil de nouvelles qui a eu un certain succès, il a lui-même entrepris sa propre carrière de journaliste à la suite de la publi-

cation d'un « article de commande » portant sur un « ancien footballeur » qu'il n'avait transformé « ni en méchant ni en héros » (1990, p. 58), sujet sportif premier que réitère la raison professionnelle de son séjour au Michigan. Quel est donc, selon Bascombe, l'attrait de la pratique sportive, du langage sportif ? Si l'on doit résumer, simplement ceci : les athlètes jouent dans le présent du match qu'ils disputent, s'abandonnent à leur jeu en toute transparence :

Athletes, by and large, are people who are happy to let their actions speak for them, happy to be what they do. As a result, when you talk to an athlete [...] he's never likely to feel the least bit divided, or alienated, or one ounce of existential dread. [...] In fact, athletes at the height of their powers make literalness into a mystery all its own simply by becoming absorbed in what they're doing.

Years of athletic training teach this ; the necessity of relinquishing doubt and ambiguity and self-inquiry in favor of a pleasant, self-championing one-dimensionality which has instant rewards in sports.

[...] I admire that quality more than almost any other I can think of. He knows what makes him happy, what makes him mad, and what to do about each. In this way he is a true adult (1986, p. 62-64). /

Presque tous les sportifs sont heureux de laisser leurs actes parler à leur place, heureux d'être ce qu'ils font. Moyennant quoi, lorsque vous bavardez avec un sportif [...], il ne se sentira presque jamais divisé, ni aliéné, ni sujet à la moindre angoisse existentielle. [...] En fait, les sportifs au sommet de leur forme transforment l'évidence en mystère, tout simplement en s'absorbant complètement dans ce qu'ils font.

Des années d'entraînement à la compétition vous apprennent cela ; la nécessité de renoncer au doute, à l'ambiguïté, à l'introspection en faveur d'une unidimensionnalité agréable et combative dont on est aussitôt récompensé par ses résultats sportifs. [...]

[...] J'admire cette qualité plus que presque toute autre. Le sportif sait ce qui le rend heureux, ce qui le met en rogne, et quoi faire dans les deux cas. Ainsi, c'est un adulte authentique (1990, p. 88-89).

L'athlète vit au présent de ses actes sur l'aire du jeu, s'entraîne à y arriver. Et parce qu'il s'absorbe ainsi totalement dans ce qu'il fait, il transforme « l'évidence en mystère ». Leçon à tirer de cette attitude pour le journaliste sportif minimaliste :

And for that reason I sometimes tell less than I know, and for my money the boys in my racket make a mistake with in-depth interviews.

[...]

If all this makes it seem that being a sportswriter is at best a superficial business, that's because it is. And it is not for that reason a bad profession at all. Nor am I, I will admit, altogether imperfectly suited for it (1986, p. 65). /

Voilà pourquoi j'en dis moins que je n'en sais, et selon moi les journalistes qui affectionnent les entretiens en profondeur commettent une erreur.

[...]

Si cela donne l'impression que le journalisme sportif est au mieux un métier superficiel, c'est tout bonnement parce que c'est vrai. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une mauvaise profession. Et puis, je l'avoue volontiers, elle me va comme un gant (1990, p. 91).

Superficiel : Bascombe vise à être un « factueliste (*literalist*) de premier ordre », qui laisse parler les actes dans les détails de leur exécution, par les détails de l'écriture qui les représente. Ce « superficiel » est l'antithèse de l'« aller voir derrière les émotions » qui est « l'une des raisons pour lesquelles j'ai arrêté d'écrire. J'envisageais toujours d'autres manières de réagir à ce que j'écrivais, ou bien d'autres voix que j'aurais pu m'approprier » (1990, p. 90). À la fin, l'« aller voir derrière les émotions », autre version du « mensonge de la littérature et des beaux-arts » (1990, p. 27) dont Bascombe a déjà parlé, explique tout à la fois que ce dernier ait cessé d'écrire des textes littéraires, l'échec de son mariage (« X était toujours d'une limpidité absolue. Elle méritait une confiance aveugle, elle résistait à la nuance et au doute » (1990,

p. 90) ; et elle est professionnelle de golf, dorénavant ! En quelque sorte, elle était déjà sportive alors qu'il n'en était toujours qu'à l'apprentissage du métier.) et celui de son séjour dans l'enseignement effectué alors que cette attitude le « dominait complètement [...] même s'il essayait de la dépasser » (1990, p. 289). Le milieu universitaire n'aidera pas Bascombe, car « les professeurs ont une fâcheuse tendance à regarder toujours de l'autre côté, quitte à en subir les pires conséquences » (*ibid.*). Beaux paradoxes : ceux qui regardent de l'autre côté sont fascinés par le journaliste sportif au moment même où ce dernier est dominé complètement par l'attitude qui caractérise les professeurs. Et quand il essaie de dépasser cette attitude pour éviter d'« en subir les pires conséquences », sans doute formule-t-il sciemment ce que ressentent furtivement ceux qui lui avouent regretter « de ne pas avoir fait comme lui ». Si, selon son expression qu'il souligne, Bascombe n'avait « rien à enseigner », c'est parce qu'il ne vise qu'à raconter : « [...] je n'avais strictement rien à enseigner [...] Je leur racontais des anecdotes [...] » (*ibid.*).

Mais l'ascèse factueliste, c'est-à-dire voir simplement, puis raconter les choses, les gestes, les faits, le présent —, la lisse surface révélatrice, l'évidence transformée en mystère —, n'est pas une attitude facile à conquérir ni à conserver. D'autant plus que, pourrait-on dire, Bascombe a un lourd passé ; alors qu'il était encore à l'école, il n'est arrivé à rien dans la pratique du baseball parce que, écrit-il aujourd'hui, « Je me voyais toujours de l'extérieur, effectuant les gestes qu'on me demandait de faire » (1990, p. 40). Il n'arrivait pas à coïncider avec lui-même, à atteindre ce que le

writer Bascombe, décrivant « le vrai travail de l'écrivain », appelle, en soulignant aussi cette appellation, la nécessité d'une « *fusion complète avec la vision de l'écrivain* » (1990, p. 90). Voir, et voir encore, et donner forme à ses regards : le sens ne se trouve pas de l'autre côté ; il se dégage des regards, de l'insistance et de la précision du regard « entraîné », et de la qualité du récit que les relate, les raconte. Il faut ajouter encore ceci : s'il n'a pas connu de succès au baseball dans son enfance, Bascombe n'en aura pas davantage dans la partie de croquet qu'il dispute à Vicki le jour de Pâques, partie de croquet durant laquelle (saurait-il en être autrement ?) est évoqué *Alice au pays des merveilles* (1990, p. 339). « L'autre côté » (du miroir) rôde, séduisant. Ainsi que rôde alors, mais Bascombe ne le sait pas encore, le suicide spectaculaire de Walter Luckett, malchanceux malgré le début de son patronyme, qui n'a pu se réconcilier avec lui-même.

Voix

Le monde du sport est peut-être, surtout depuis l'avènement de la télévision, l'un des plus spectaculaires qui soient. Votre lecture de *Sportswriter* ayant déteint, vous sentez le besoin d'une nuance bascombienne : la pratique sportive est en soi spectaculaire ; le monde du spectacle télévisé, étant donné ses besoins commerciaux, n'a jamais hésité à en rajouter. Quitte à ce que le spectacle télévisuel prenne le pas sur le match sportif télévisé et pratique alors le mensonge ainsi que le décrit / décrit Bascombe, en remette, n'hésitant pas à décrire le match et à l'interpréter en le poussant vers de multiples « autres côtés ». Car Bascombe, s'il n'a pas

renoncé à « l'idée du héros » (1990, p. 371), n'est certes pas de ceux qui croient en découvrir dans tous les matches joués dans tous les stades, pour ne pas dire à tous les coins de rues. Il n'est pas de ceux qui en rajoutent : il vise à raconter simplement, à faire coïncider son récit et ce que voit son regard. Paradoxe du *Sportswriter* : le monde spectaculaire du sport devient, pour son narrateur, l'occasion de dénoncer le goût américain (occidental ?) sans cesse à la hausse pour le spectaculaire, l'héroïque, le tragique, le sensationnel — pour le « mensonge romanesque ». Il est un ton Frank Bascombe qui est aussi un ton, une voix propre à l'ensemble de l'œuvre de Richard Ford, ainsi qu'on dit par exemple d'un orchestre qu'il a un son. Et cette voix, ce son redit toujours, en bémol plutôt qu'en dièse : « ne nous énervons pas, n'exagérons rien, ne nous laissons pas emporter, voyons les choses telles qu'elles sont et nous-mêmes ainsi que nous sommes ». Cette voix, dont le « superficiel qui lui va comme un gant » et dont certains pourraient se gausser, sous-entend de fait une exigence de discipline et de maîtrise que seule peut souligner adéquatement la figure de l'oxymore. L'atmosphère, le ton Richard Ford est fait de détente tendue, de continuité temporaire, de bonheurs ou de malheurs contenus. Dans un univers médiatisé et informatisé où il est devenu si facile de se créer, voire même de se faire créer une image de soi qui réponde à ce qui est attendu de vous, plutôt que de vous permettre de coïncider avec vous-même, surtout si ce vous-même ne parle pas le langage des voix dominantes et auto-officiées par le pouvoir qui est le leur, Bascombe / Ford ou *vice versa* ose(nt) soutenir les vertus du présent et de la surface

sans apprêts, celles aussi du regard anonyme, quotidien mais entraîné (oxymore ?), qui cherche à leur rendre justice, à traduire le mystère à force de montrer l'évidence.

Dans cette optique, Walter Luckett est bien à plaindre, qui se fait un drame de son aventure homosexuelle d'un soir et qui n'a personne, dans un monde où règnent pourtant les moyens de communication les plus sophistiqués, à qui se raconter. Malgré les conseils de Bascombe, Walter Luckett dramatisera ; il écrit au narrateur, avant de s'enlever la vie :

I woke up today with the clearest idea of what I need to do. I am absolutely certain about it. Write a novel ! [...]

What I wrote was : " Eddie Grimes waked up on Easter morning and heard the train whistle far away in a forgotten suburban station. His very first thought of the day was, 'You lose control by degrees.' " That seemed like a hell of a good first line. Eddie Grimes is me. It's a novel about me [...]. But it's hard to get that down and translated into the novel form, I see. [...]

Maybe a good way to start a novel is with a suicide note (1986, p. 349). /

Ce matin, au réveil, j'ai eu une idée très claire de ce que je devais faire. J'en suis absolument sûr. Je vais écrire un roman. [...]

Voici ce que j'ai écrit : " Eddie Grimes s'est réveillé le matin de Pâques et a entendu le train siffler au loin dans une gare de banlieue anonyme. Sa première pensée a été : 'Nous perdons le contrôle peu à peu.' " Ça m'a semblé être un début du tonnerre. Eddy Grimes, c'est moi. C'est un roman sur moi [...]. Mais j'ai un mal de chien à formuler tout ça dans le cadre d'un roman. [...]

Une bonne entrée en matière pour un roman, c'est sans doute une lettre avant un suicide (1990, p. 456-457).

Luckett reviendra de cette dernière idée, ne la trouvant « pas vraiment fructueuse d'un point de vue romanesque » (*ibid*), mais il se suicidera après avoir écrit une lettre. Et c'est par l'intermédiaire de la boîte à images sensationnelles, par son

appareil de télévision qu'il le fera : « Il a fixé le fusil [...] sur son poste de télévision et a bricolé la télécommande pour appuyer sur la détente du fusil » (1990, p. 382).

Ce « You lose control by degrees / Nous perdons le contrôle peu à peu », assez semblable à la dérive du héros de *Tanger*, le roman inachevé de Bascombe : « un ancien Marine qui avait déserté pendant la guerre et qui errait d'un continent à l'autre à la recherche de sa conception de l'histoire ; tout cela était raconté [...] en flashbacks » (1990, p. 55), ce « Nous perdons... » est aux antipodes de l'art du récit selon Bascombe. La vie du narrateur ne s'explique pas par l'histoire du Sud, il ne figure pas parmi ceux qui ont « le nez creux pour repérer l'échec » (1990, p. 277). Son long entraînement comme *sportswriter* lui a appris les vertus de « la répétition de gestes fort similaires » (1990, p. 58), la nécessité de la simple et humble maîtrise des circonstances et des gestes les plus quotidiens. C'est bien Richard Ford lui-même qui écrit dans la préface de son anthologie de la nouvelle américaine (préface dans laquelle, mine de rien, en bémol, il fait la preuve de sa connaissance intime de toutes les tendances les plus actuelles de la littérature contemporaine et des *ismes* l'accompagnant) :

I myself prefer to think that long before stories can be reflections of life — windows, mirrors, exponents, commentaries upon an age — they are, again as [Irish writer Frank] O'Connor put it, pieces of artistic organization. Or they are, as the novelist William Gass wrote, « wonderful devices for controlling the speed of the mind, for resting it after a hard climb ». In other words they are words — and pauses and noises and rhythms and more (1992, p. XVI-XVII).

La littérature ne peut donner que ce qu'elle a, ne peut être que ce qu'elle fait :

bien maîtriser les mots, le rythme et la respiration des mots ; les gammes de l'écrivain, l'entraînement de l'athlète.

Richard Ford écrit encore les lignes suivantes dans un tout petit livre chaleureux et retenu, *Ma mère* :

Beaucoup de temps a passé depuis lors et je me suis rappelé bien des choses dont je ne parle pas aujourd'hui. J'ai essayé d'inclure tous ces souvenirs dans mes romans. J'ai écrit tout cela et je l'ai oublié. J'ai raconté des histoires. Mais il y a d'autres souvenirs, toute une vie au passé. L'été, ma mère et moi prenions la route avec mon père [...] (1994, p. 30)⁴.

Nous nous ressemblons, ma mère et moi. Un front large et haut. Le même menton, le même nez. Il y a des photos pour en témoigner. Quand je me regarde, c'est elle que je vois, j'entends même son rire. Sa vie ne recèle aucun éclat particulier, rien de notoire. Aucun acte héroïque. Aucune prouesse qui enflamme le cœur. Et bien assez de mauvais moments : une enfance dont rien ne mérite d'être retenu ; un mari qu'elle aima éperdument et qu'elle perdit ; puis une existence qui se passe de commentaires. Ma mère me permet

néanmoins d'exprimer mes sentiments les plus véridiques, tout comme une œuvre littéraire s'offre à ses lecteurs passionnés. J'ai vécu avec elle ce moment auquel nous aspirons tous, ce moment où l'on peut dire : « Oui. Les choses sont ainsi ». Cet acte de connaissance qui est la preuve de l'amour. Je l'ai vécu (1994, p. 73-74).

« Quand je me regarde, c'est elle que je vois, j'entends même son rire », écrit Ford. « Chaque fois que je le lis, j'ai l'impression que c'est moi qui parle », disait Bascombe du poème évoquant « les petits bonheurs quotidiens » de Roethke. Et on se souvient que Bascombe a aussi écrit : « Quoi qu'il arrive, les choses sont là, puis elles s'achèvent, et il faut s'en contenter. » Il ajoute, quatre cents pages plus loin, à l'autre bout de son long récit, alors qu'il s'entretient avec Catherine Flaherty : « Je me considère volontiers comme quelqu'un de concret » (1990, p. 474). « The End » n'est toujours qu'une fin. Et donc un début. Quand elle n'est pas la dernière.

RÉFÉRENCES

- FORD, Richard, *The Sportswriter*, New York, Random House (Vintage Contemporaries), 1986. Traduit de l'américain par Brice MATTHEUSSENT, *Un week-end dans le Michigan*, Payot, Paris, 1990.
 — — —, (éd.), *The Granta Book of the American Short Story*, Londres, Granta Books, 1992.
 — — —, *Ma mère*, Paris, Éd. de l'Olivier, 1994.
 LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Poétique), 1975.
 MATTHEUSSENT, Brice, « Richard Ford », dans *Magazine littéraire*, 281 (octobre 1990).
 POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

⁴ Suggestion : lire à la suite le petit livre de Ford, *Ma mère*, et la première partie de *l'Invention de la solitude* de Paul Auster (Arles, Actes Sud, 1988).